DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Galilée

La Mésentente. *Politique et philosophie*, 1995.
La Chair des mots. *Politiques de l'écriture*, 1998.
L'Inconscient esthétique, 2001.
Malaise dans l'esthétique, 2004.
Politique de la littérature, 2007

Chez d'autres éditeurs

La Leçon d'Althusser, Gallimard, 1974.
La Nuit des prolétaires. *Archives du rêve ouvrier*, Fayard, 1981 ; rééd. Hachette, « Pluriel », 1997
Le Philosophe et ses pauvres, Fayard, 1983 ; rééd. Flammarion, « Champs ».
Le Maître ignorant *Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987 ; rééd. 10/18, 2004.
Courts voyages au pays du peuple, Le Seuil, 1990.
Les Noms de l'histoire. *Essai de poétique du savoir*, Le Seuil, 1992.
Mallarmé. *La politique de la sirène*, Hachette, 1996 ; rééd. « Pluriel », 2006.
Arrêt sur histoire, avec Jean-Louis Comolli, Centre Georges Pompidou, 1997
Aux bords du politique, La Fabrique, 1998 ; rééd. Gallimard, « Folio », 2004.
La Parole muette. *Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998 ; rééd. « Pluriel », 2005.
Le Partage du sensible. *Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.
La Fable cinématographique, Le Seuil, 2001.
Le Destin des images, La Fabrique, 2003.
Les Scènes du peuple, Horlieu, 2003.
L'Espace des mots. *De Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.
La Haine de la démocratie, La Fabrique, 2005.
Chroniques des temps consensuels, Le Seuil, 2005.
Le Spectateur émancipé, La Fabrique, 2009.

Édition

La Parole ouvrière, 1830/1851, avec Alain Faure, 10/18, 1975 ; rééd. La Fabrique, 2007
Louis Gabriel Gauny. Le philosophe plébéien, Presses universitaires de Vincennes-La Découverte, 1983.

Jacques Rancière

L'inconscient esthétique

Galilée

© 2001, ÉDITIONS GALILÉE, 9, rue Linné, 75005 Paris.

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

ISBN 978-2-7186-0554-8 ISSN 0768-2395
www.editions-galilee.fr

Je ne parlerai pas, sous ce titre, de l'application au domaine esthétique de la théorie freudienne de l'inconscient [1]. Je ne parlerai donc pas de psychanalyse de l'art, ni même des emprunts nombreux et significatifs que les historiens et les philosophes de l'art ont pu faire aux thèses freudiennes et lacaniennes en particulier. Je n'ai aucune compétence pour parler du point de vue de la théorie psychanalytique. Mais, surtout, mon intérêt est tout autre. Je ne cherche pas à savoir comment les concepts freudiens s'appliquent à l'analyse et à l'interprétation des textes littéraires ou des œuvres plastiques. Je me demande, à l'inverse, pourquoi l'interprétation de ces textes et de ces œuvres occupe une place stratégique dans la démonstration de la pertinence des concepts et des formes d'interpréta-

1 Le présent texte est issu de deux conférences données à Bruxelles en janvier 2000 dans le cadre de l'École de psychanalyse*s*, à l'invitation de Didier Cromphout.

tions analytiques. Je ne pense pas ici seulement aux livres ou aux articles que Freud a spécifiquement consacrés à quelques écrivains ou artistes, à la biographie de Léonard de Vinci, au *Moïse* de Michel-Ange ou à la *Gradiva* de Jensen. Je pense aussi aux références multiples à des textes ou à des personnages littéraires qui soutiennent en général ses démonstrations, par exemple aux multiples références de *L'Interprétation des rêves,* empruntées aux gloires de la littérature nationale comme aux ouvrages contemporains, au *Faust* de Goethe comme à la *Sapho* d'Alphonse Daudet.

Prendre les choses à l'envers, cela ne veut pas dire renvoyer à l'investigateur la question de ses exemples, lui demander pourquoi il s'intéresse particulièrement au *Moïse* de Michel-Ange ou à cette petite note des *Carnets* de Léonard. Déjà, les membres de la profession nous ont expliqué les circonstances de l'identification du père de la psychanalyse au gardien des Tables de la Loi ou les enjeux de sa confusion entre un milan et un vautour. Il ne s'agira donc pas ici de psychanalyser Freud. Les figures littéraires et artistiques choisies par lui ne m'intéressent pas en tant qu'elles renverraient au roman analytique du Fondateur. Ce qui m'intéresse est de savoir ce qu'elles servent à prouver et ce qui leur permet de faire cette preuve. Or, dans leur plus grande

généralité, ces figures servent à prouver ceci : il y a du sens dans ce qui semble n'en pas avoir, de l'énigme dans ce qui semble aller de soi, une charge de pensée dans ce qui paraît être un détail anodin. Ces figures ne sont pas les *matériaux* sur lesquels l'interprétation analytique prouve sa capacité à interpréter les formations de la culture. Elles sont les *témoignages* de l'existence d'un certain rapport de la pensée et de la non-pensée, d'un certain mode de présence de la pensée dans la matérialité sensible, de l'involontaire dans la pensée consciente et du sens dans l'insignifiant. En bref, si le médecin Freud, interprète des faits « anodins » délaissés par ses collègues positivistes, peut faire servir ces « exemples » à sa démonstration, c'est qu'ils sont en eux-mêmes les témoignages d'un certain inconscient. On peut le dire autrement : si la théorie psychanalytique de l'inconscient est formulable, c'est parce qu'il existe déjà, en dehors du terrain proprement clinique, une certaine identification d'un mode inconscient de la pensée, et que le terrain des œuvres de l'art et de la littérature se définit comme le domaine d'effectivité privilégié de cet « inconscient ». Mon interrogation portera sur l'ancrage de la théorie freudienne dans cette configuration déjà existante de la « pensée inconsciente », dans cette idée du rapport de la pensée et de la non-pensée

qui s'est formée et développée d'une façon prédominante sur le terrain de ce qu'on appelle esthétique. Il s'agira de penser les études « esthétiques » de Freud comme marques d'une inscription de la pensée analytique de l'interprétation dans l'horizon de la pensée esthétique.

Ce projet suppose bien sûr une explicitation préalable quant à la notion même d'esthétique. Esthétique, pour moi, ne désigne pas la science ou la discipline qui s'occupe de l'art. Esthétique désigne un mode de pensée qui se déploie à propos des choses de l'art et s'attache à dire en quoi elles sont des choses de pensée. Plus fondamentalement, c'est un régime historique spécifique de pensée de l'art, une idée de la pensée selon laquelle les choses de l'art sont des choses de pensée. Nous savons que le mot d'esthétique pour désigner la pensée de l'art est récent. Sa généalogie renvoie généralement à l'ouvrage que Baumgarten publie en 1750 sous ce titre et à la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Mais ces repères sont équivoques. En effet, le terme d'esthétique, dans le livre de Baumgarten, ne désigne aucunement la théorie de l'art. Il désigne le domaine de la connaissance sensible, de cette connaissance claire mais encore confuse qui s'oppose à la connaissance claire et distincte de la logique. Et la position de Kant dans cette généalogie est également problématique. En empruntant à Baumgarten le nom d'esthétique pour désigner la théorie des formes de la sensibilité, Kant récuse en effet ce qui lui donnait son sens, à savoir l'idée du sensible comme intelligible confus. Il n'y a pas pour lui d'esthétique pensable comme théorie de la connaissance confuse. Et la *Critique de la faculté de juger* ne connaît pas l'« esthétique » comme théorie. Elle connaît seulement l'adjectif « esthétique » qui désigne un type de jugement et non un domaine d'objets. C'est seulement dans le contexte du romantisme et de l'idéalisme post-kantiens, à travers les écrits de Schelling, des Schlegel ou de Hegel, que l'esthétique vient désigner la pensée de l'art – non sans s'accompagner d'ailleurs d'une insistante déclaration d'inappropriation du terme. C'est là seulement que, sous le nom d'esthétique, s'opère une identification entre la pensée de l'art – la pensée effectuée par les œuvres de l'art – et une certaine idée de la « connaissance confuse » : une idée nouvelle et paradoxale puisque, en faisant de l'art le territoire d'une pensée présente hors d'elle-même, identique à la non-pensée, elle réunit les contradictoires : le sensible comme idée confuse de Baumgarten et le sensible hétérogène à l'idée de Kant. C'est-à-dire qu'elle fait de la « connaissance confuse » non plus une

moindre connaissance mais proprement une *pensée de ce qui ne pense pas*[1].

Autrement dit, l'« esthétique » n'est pas un nouveau nom pour désigner le domaine de l'« art ». Elle est une configuration spécifique de ce domaine. Elle n'est pas la rubrique nouvelle sous laquelle se rangerait ce qui relevait auparavant du concept général de la *poétique.* Elle marque une transformation du régime de pensée de l'art. Et ce régime nouveau est le lieu où se constitue une idée spécifique de la pensée. Mon hypothèse est que la pensée freudienne de l'inconscient n'est possible que sur la base de ce régime de pensée de l'art et de l'idée de la pensée qui lui est immanente. Ou, si l'on veut, la pensée freudienne, quel que soit par ailleurs le classicisme des références artistiques de Freud, n'est possible que sur la base de la révolution qui fait passer le domaine des arts du règne de la poétique à celui de l'esthétique.

1. On sait qu'un concert dominant aujourd'hui s'acharne à déplorer que l'esthétique ait été ainsi dévoyée de sa vraie destination de critique du jugement de goût, telle que Kant l'avait formulée, en résumant la pensée des Lumières. Mais on ne peut dévoyer que ce qui existe. L'esthétique n'ayant jamais été la théorie du jugement de goût, le souhait qu'elle le redevienne n'exprime guère que le refrain commun du « retour » à quelque introuvable paradis prérévolutionnaire de l'« individualisme libéral ».

Je voudrais expliciter et justifier ces propositions en montrant comment un certain nombre d'objets et de modes d'interprétation privilégiés de la théorie freudienne sont liés au changement de statut de ces objets dans la configuration *esthétique* de la pensée de l'art. Je partirai pour cela, à tout seigneur tout honneur, du personnage poétique central dans l'élaboration de la psychanalyse, à savoir Œdipe. Dans *L'Interprétation des rêves,* Freud explique qu'il y a un « matériel légendaire » dont l'efficacité dramatique universelle repose sur sa conformité universelle aux données de la psychologie de l'enfant. Ce matériel, c'est la légende d'Œdipe et le drame homonyme de Sophocle[1]. Freud pose donc une universalité du schéma dramatique œdipien, sous un double aspect : comme explicitation de désirs infantiles universels et universellement réprimés, mais aussi comme forme exemplaire de révélation d'un secret caché. La révélation progressive et conduite avec art d'*Œdipe roi* est comparable, nous dit-il, au travail d'une cure psychanalytique. Il englobe ainsi, dans la même affirmation d'universalité, trois choses : une tendance générale du psychisme humain, un matériel fictionnel déterminé et un schéma dramatique posé comme exem-

1. *L'Interprétation des rêves,* trad. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 227-228.

plaire. La question se pose alors : qu'est-ce qui permet à Freud d'affirmer cette adéquation et d'en faire le centre de sa démonstration ? Ou, sous une autre forme : qu'en est-il de l'universelle efficacité dramatique de l'histoire œdipienne et du schéma de révélation mis en œuvre par Sophocle ? Je poserai cette question à l'aide d'un exemple, qui me sera fourni par l'expérience difficile d'un dramaturge candidat à l'exploitation de ce matériau à succès.

Le défaut d'un sujet

En 1659, Corneille reçoit commande d'une tragédie pour les fêtes du carnaval. C'est, pour le dramaturge, absent de la scène depuis l'échec retentissant, sept ans auparavant, de *Pertharite,* l'occasion de faire son retour. Il ne peut se permettre un nouvel échec et il n'a que deux mois pour écrire sa tragédie. Pour optimaliser ses chances de succès, il cherche donc le sujet tragique par excellence, déjà traité par des modèles illustres qu'il n'y aurait qu'à « traduire » et à adapter pour la scène française. Il choisit donc de faire un *Œdipe.* Or, ce sujet en or se révèle vite piégé. Et, pour obtenir le succès escompté, Corneille devra renoncer à toute transposition de Sophocle et remodeler entièrement le schéma de révélation de la culpabilité d'Œdipe, pour supprimer ce qui le rend impraticable. « J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les

yeux et le spectacle de ces mêmes yeux crevés dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent, et qu'enfin, l'amour n'ayant point de part dans ce sujet ni les femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique[1]. » Les problèmes, on l'a noté, ne viennent pas de la donnée incestueuse. Ils viennent de sa mise en fiction, du schéma de la révélation et de la physicalité théâtrale du dénouement. Au total, trois points rendent impossible la transposition simple d'abord envisagée. À l'horreur des yeux crevés d'Œdipe et à l'absence d'intérêt amoureux s'ajoute, en effet, l'abus des oracles : ceux-ci laissent trop entendre la clé de l'énigme et rendent peu vraisemblable l'aveuglement du déchiffreur d'énigmes.

En bref, le schéma sophocléen de la révélation pèche en faisant trop voir ce qui devrait seulement être dit et trop tôt savoir ce qui devrait rester ignoré. Corneille doit donc corriger ces défauts. Il met hors scène les yeux crevés d'Œdipe

1. Corneille, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III, p. 18.

pour ménager la sensibilité des dames. Mais il y met aussi Tirésias. Il supprime cet affrontement verbal, central chez Sophocle, où celui qui sait ne veut pas dire – et parle quand même –, tandis que celui qui veut savoir refuse d'entendre les paroles révélant cette vérité qu'il cherche. À ce jeu de cache-cache de l'enquêteur coupable avec la vérité, qui est trop clair pour le spectateur, il substitue une intrigue moderne, une intrigue comportant des passions et des intérêts en conflit qui provoquent l'indécision sur l'identité du coupable. C'est à cela que sert l'histoire d'amour, manquante chez Sophocle. Corneille donne à Œdipe une sœur, Dircé, frustrée par lui du trône qui lui revenait. Et il donne à Dircé un amoureux, Thésée. Comme Dircé se tient pour responsable du voyage qui a coûté la vie à son père et que Thésée a des doutes sur sa naissance, ou feint d'en avoir pour protéger celle qu'il aime, cela fait trois interprétations possibles de l'oracle, trois coupables éventuels. L'histoire d'amour ménage le suspense en ménageant la distribution du savoir et l'incertitude sur le dénouement.

Soixante ans plus tard, un autre dramaturge rencontrera le même problème et le résoudra de la même manière. C'est pour ses débuts dans la carrière dramatique que le jeune Voltaire, âgé de vingt ans, choisit à son tour le sujet d'Œdipe. Mais c'est pour s'en prendre à Sophocle plus fran-

chement que Corneille, en dénonçant les « invraisemblances » de l'intrigue d'*Œdipe roi*. Il est invraisemblable qu'Œdipe ignore les circonstances de la mort de son prédécesseur Laïos. Invraisemblable qu'il n'entende pas ce que lui dit Tirésias et qu'il injurie comme menteur celui qu'il a fait mander comme prophète vénérable. La conclusion s'en tire, radicale : « C'est une faute du sujet, dit-on, et non de l'auteur. Comme si ce n'était pas à l'auteur à corriger son sujet lorsqu'il est défectueux[1] ! » Voltaire corrige donc à son tour le sujet en trouvant un autre candidat au meurtre de Laïos : Philoctète, ancien enfant exposé, amoureux transi de Jocaste, disparu de Thèbes précisément à l'époque du meurtre et y revenant à point nommé quand on cherche un coupable.

« Un sujet défectueux », c'est ainsi qu'apparaît, à l'âge classique, à l'âge de la représentation, la marche de la « psychanalyse » sophocléenne. Cette défectuosité, répétons-le, n'est pas celle de l'histoire d'inceste. Des difficultés de Corneille et de Voltaire à adapter Sophocle rien ne peut s'arguer contre l'universalité du complexe d'Œdipe. Ce qu'elles mettent en doute, par contre, c'est l'universalité de la « psychanalyse »

1. Voltaire, *Lettres sur* Œdipe, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, t. II, p. 20.

œdipienne, du scénario sophocléen de révélation du secret. Celui-ci établit pour eux un rapport défectueux entre ce qui est vu et ce qui est dit, ce qui est dit et ce qui est entendu. Il donne trop à voir au spectateur. Et cet excès ne concerne pas seulement le spectacle dégoûtant des yeux crevés. Il concerne plus généralement la marque de la pensée sur les corps. Et, surtout, il donne trop à entendre. Contrairement à l'affirmation de Freud, ce n'est pas un bon suspense, une bonne progression dramatique dans le dévoilement de la vérité au héros et au spectateur. Mais qu'est-ce donc qui compromet cette rationalité dramatique ? La réponse est indubitable : c'est le « sujet », le personnage même d'Œdipe. C'est cette furie qui le pousse à vouloir savoir à tout prix, contre tous et contre lui-même, et, en même temps, à ne pas entendre la parole à peine voilée qui lui offre la vérité qu'il réclame. Le cœur du problème est là : ce qui est heurté par ce fou du savoir qui finit les yeux crevés, ce n'est pas simplement la « délicatesse » des dames. C'est proprement l'ordre du système représentatif qui norme la création dramatique.

L'ordre de la représentation, cela veut dire essentiellement deux choses. C'est d'abord un certain ordre des rapports entre le dicible et le visible. Dans cet ordre, la parole a pour essence de faire voir. Mais elle le fait, selon le régime

d'une double retenue. D'un côté, la fonction de manifestation visible retient le pouvoir de la parole. Celle-ci manifeste des sentiments et des volontés au lieu de parler par elle-même, comme celle de Tirésias – celle d'Eschyle ou de Sophocle aussi bien – sur le mode de l'oracle ou de l'énigme. De l'autre, elle retient la puissance du visible lui-même. La parole institue une certaine visibilité. Elle manifeste ce qui est caché dans les âmes, raconte et décrit ce qui est loin des yeux. Mais, ainsi, elle retient ce visible qu'elle manifeste sous son commandement. Elle lui interdit de montrer par lui-même, de montrer ce qui se passe de paroles, l'horreur des yeux crevés.

L'ordre de la représentation, en second lieu, c'est un certain ordre des rapports entre le savoir et l'action. Le drame, dit Aristote, est agencement d'actions. À la base du drame, il y a des personnages poursuivant certains buts, dans des conditions d'ignorance partielle, qui vont se dénouer au cours de l'action. Ce qui est exclu par là, c'est ce qui fait le fond même de la performance œdipienne, le *pathos* du savoir : l'acharnement maniaque à savoir ce qu'il vaut mieux ne pas savoir, la fureur qui empêche d'entendre, le refus de reconnaître la vérité dans la forme où elle se présente, la catastrophe du savoir insupportable, du savoir qui oblige à se soustraire au monde du visible. C'est de ce *pathos* qu'est faite la tragédie

de Sophocle. C'est lui que déjà Aristote ne comprend plus et qu'il refoule derrière la théorie de l'action dramatique qui fait advenir le savoir selon l'ingénieuse machinerie de la péripétie et de la reconnaissance. C'est lui enfin qui fait d'Œdipe, à l'âge classique, un héros impossible, sauf corrections radicales. Impossible, non pas parce qu'il tue son père et couche avec sa mère, mais par la manière dont il l'apprend, par l'identité qu'il incarne dans cet apprentissage, l'identité tragique du savoir et du non-savoir, de l'action volontaire et du pathos subi.

La révolution esthétique

C'est donc tout un régime de pensée du poème qui récuse le scénario œdipien. On peut le dire à l'envers. Pour que le privilège de ce scénario soit énonçable, il faut que soit révoqué ce régime de pensée des arts, ce régime représentatif qui implique aussi une certaine idée de la pensée : la pensée comme action s'imposant à une matière passive. Et ce que j'appelais tout à l'heure révolution esthétique est cela même : l'abolition d'un ensemble ordonné de rapports entre le visible et le dicible, le savoir et l'action, l'activité et la passivité. On peut le dire autrement : pour que Œdipe soit le héros de la révolution psychanalytique, il faut un nouvel Œdipe, révoquant ceux de Corneille et de Voltaire et prétendant renouer, par-delà la tragédie à la française, mais aussi la rationalisation aristotélicienne de l'action tragique, avec la pensée tragique de Sophocle. Il faut un nouvel Œdipe et une nouvelle idée de la tragédie, ceux de Hölderlin, de Hegel ou de Nietzsche.

Deux traits vont caractériser ce nouvel Œdipe et faire de lui le héros d'une idée « nouvelle » de la pensée qui prétend renouer avec celle dont témoignait la tragédie grecque. Œdipe d'abord témoigne d'une certaine sauvagerie existentielle de la pensée, où le savoir se définit non comme l'acte subjectif de saisie d'une idéalité objective, mais comme une certaine affection, une passion, voire une maladie du vivant. C'est le savoir lui-même qui est un crime contre la nature : telle est, selon *La Naissance de la tragédie,* la signification de l'histoire œdipienne[1]. Œdipe et la tragédie témoignent de ceci qu'en matière de pensée, c'est toujours de maladie et de médecine qu'il s'agit, de l'union paradoxale des deux. Cette remise en scène philosophique de l'équivalence tragique entre savoir et souffrance (le *mathos patheï* d'Eschyle ou de Sophocle) suppose que soit réunie la grande trilogie des malades du savoir : Œdipe et Hamlet qui se répondent dans *L'Interprétation des rêves,* comme ils le faisaient déjà dans les *Leçons sur l'esthétique* de Hegel, et Faust qui y est également présent. La psychanalyse s'invente en ce point où la philosophie et la médecine se remettent l'une et l'autre en cause pour faire de la pensée une affaire de maladie et de la maladie une affaire de pensée.

1. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie,* Paris, Gallimard, 1977, p. 78-79.

Mais cette solidarité des choses de la pensée et des choses de la maladie est elle-même solidaire du régime de pensée nouveau des productions de l'art. Si Œdipe est un héros exemplaire, c'est parce que sa figure fictionnelle emblématise les propriétés que la révolution esthétique donne à celles-ci. Œdipe est celui qui sait et qui ne sait pas, qui agit absolument et pâtit absolument. Or, c'est précisément par cette identité des contraires que la révolution esthétique définit le propre de l'art. À première vue, elle semble seulement opposer aux normes du régime représentatif une puissance absolue du *faire.* L'œuvre relève de sa propre loi de production et elle est à elle-même sa preuve. Mais, en même temps, cette production inconditionnée s'identifie à une absolue passivité. Le génie kantien résume cette dualité. Il est le pouvoir actif de la nature qui oppose sa propre puissance à tout modèle, à toute norme, ou plutôt qui se fait norme elle-même. Mais, en même temps, il est celui qui ne sait pas ce qu'il fait, qui est incapable d'en rendre compte.

C'est le fait même de l'art, dans le régime esthétique, que cette identité d'un savoir et d'un non-savoir, d'un agir et d'un pâtir, qui radicalise en identité des contraires la « clarté confuse » de Baumgarten. En ce sens, la révolution esthétique avait commencé déjà au XVIII[e] siècle lorsque Vico, dans sa *Science nouvelle,* avait entrepris d'établir,

contre Aristote et la tradition représentative, ce qu'il appelait la figure du « véritable Homère ». Le contexte vaut d'en être rappelé, pour éclairer la filiation qui nous intéresse. Car la cible première de Vico n'est précisément pas la « théorie de l'art », mais la vieille affaire théologico-poétique de la « sagesse des Égyptiens », celle de savoir si le langage hiéroglyphique est un langage crypté, dépositaire d'une pensée religieuse interdite au profane et si, de même, les anciennes fables poétiques sont l'expression allégorique d'une pensée philosophique. Cette vieille affaire remonte au moins à Platon. En dénonçant l'immoralité des fables homériques, celui-ci réfutait en effet ceux qui voyaient, dans les adultères divins qu'elles racontent, des allégories cosmologiques. L'affaire rebondit à l'époque proto-chrétienne, quand les auteurs païens, pour réfuter l'accusation d'idolâtrie, font valoir à nouveau la sagesse cryptée présente dans les écritures idéogrammatiques et dans les fables des poètes. Elle revient en force aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, portée à la fois par les développements des méthodes exégétiques et par la querelle philosophique sur l'origine du langage. Vico s'inscrit dans ce contexte et se propose de faire coup double. Il entend liquider l'idée de la sagesse mystérieuse cachée dans les écritures imagées et les fables poétiques. Il lui oppose une herméneutique nouvelle qui

rapporte l'image non à un sens caché mais aux conditions de sa production. Mais, du même coup, il ruine l'image traditionnelle du poète comme inventeur de fables, de personnages et d'images. Sa découverte du « véritable Homère » réfute en quatre points l'image aristotélicienne et représentative du poète comme inventeur de fables, de caractères, d'images et de rythmes. Premièrement, démontre-t-il, Homère n'est pas un inventeur de fables. Car il ne connaissait pas notre différence entre histoire et fiction. Ses prétendues fables étaient pour lui de l'histoire, qu'il transmettait comme il l'avait reçue. Deuxièmement, il n'est pas un inventeur de caractères. Ses prétendus caractères, Achille le vaillant, Ulysse le rusé, Nestor le sage, ne sont pas des caractères individualisés. Ce ne sont pas non plus des allégories inventées à des fins poétiques. Ce sont des abstractions en images, la seule manière dont une pensée, également incapable d'abstraire et d'individualiser, peut figurer des vertus – courage, intelligence, sagesse ou justice – qu'elle ne peut concevoir ni nommer comme telles. Troisièmement, il n'est pas l'inventeur de belles métaphores et d'images brillantes que l'on a célébré. Il vivait simplement en un temps où la pensée ne se séparait pas de l'image, non plus que l'abstrait du concret. Ses « images » ne sont rien d'autre que la manière de parler des peuples de son temps.

Enfin, ce n'est pas un inventeur de rythmes et de mètres. Il est simplement le témoin d'un état du langage où la parole était identique au chant. Les hommes ont en effet chanté avant de parler, avant de passer au langage articulé. Les charmes poétiques de la parole chantée sont, en réalité, les bégaiements de l'enfance du langage dont témoigne encore le langage des sourds-muets. Ainsi, les quatre privilèges traditionnels du poète-inventeur sont transformés en propriétés de son langage, d'un langage qui est le sien en tant qu'il ne lui appartient pas, qu'il n'est pas un instrument à sa disposition, mais le témoin d'un état d'enfance du langage, de la pensée et de l'humanité. Homère est poète par l'identité de ce qu'il veut et de ce qu'il ne veut pas, de ce qu'il sait et de ce qu'il ignore, de ce qu'il fait et de ce qu'il ne fait pas. Le fait poétique est lié à cette identité des contraires, à cet écart d'une parole à ce qu'elle dit. Il y a solidarité entre le caractère poétique du langage et son caractère chiffré. Mais ce chiffrage n'est la dissimulation d'aucune science secrète. Il n'est finalement rien d'autre que l'inscription du processus même par lequel cette parole se trouve produite.

La figure d'Œdipe, comme sujet tragique exemplaire et universellement valide, a pour préalable cette figure herméneutique du « véritable Homère ». Elle suppose un régime de pensée de

l'art où le propre de l'art est d'être l'identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente, d'une action voulue et d'un processus involontaire, en bref l'identité d'un *logos* et d'un *pathos*. C'est cette identité désormais qui témoigne du fait de l'art. Mais celle-ci peut se penser de deux manières opposées : comme immanence du *logos* dans le *pathos*, de la pensée dans la non-pensée, ou, à l'inverse, comme immanence du *pathos* dans le *logos*, de la non-pensée dans la pensée. La première manière est illustrée par les grands textes fondateurs du mode esthétique de la pensée et se résume au mieux dans les *Leçons sur l'esthétique* de Hegel. L'art y est, en termes schellingiens, l'odyssée d'un esprit en dehors de lui-même. Cet esprit, dans la systématisation hégélienne, cherche à se manifester, c'est-à-dire d'abord à se rendre manifeste à lui-même, à travers la matière qui lui est opposée : dans la compacité de la pierre bâtie ou sculptée, dans l'épaisseur de la couleur ou dans la matérialité temporelle et sonore du langage. Il se cherche lui-même dans la double extériorité sensible de la matière et de l'image. Il s'y cherche et s'y manque. Mais, dans ce jeu de cache-cache, il se fait la lumière intérieure de la matérialité sensible, la belle apparence du dieu de pierre, l'élan arborescent de la voûte et de la flèche gothiques, ou l'éclat spirituel qui anime l'insignifiance de la

nature morte. À cette odyssée s'oppose le modèle inverse qui revient de la belle apparence esthétique et rationnelle au fond obscur et pathique. C'est le mouvement qui, chez Schopenhauer, retourne des apparences et du bel ordre causal du monde de la représentation au monde obscur, souterrain et dépourvu de sens de la chose en soi : le monde du vouloir-vivre nu, insensé, de cette « volonté » paradoxalement nommée telle, puisque son essence est précisément de ne rien vouloir, de récuser le modèle du choix des fins et de l'adaptation des moyens aux fins qui donne à cette notion sa signification usuelle. C'est chez Nietzsche l'identification du fait même de l'art à la polarité de la belle apparence apollinienne et de cette pulsion dionysiaque de joie et de souffrance égales qui se fait jour, dans les formes mêmes qui prétendent la nier.

Les deux formes de la parole muette

La naissance de la psychanalyse s'inscrit historiquement au sein de ce contre-mouvement dont Schopenhauer et le jeune Nietzsche sont les héros philosophiques et qui règne dans cette littérature qui, de Zola à Maupassant, Ibsen ou Strindberg, s'enfonce dans le pur non-sens de la vie brute ou dans la rencontre avec les puissances des ténèbres. Mais il ne s'agit pas simplement d'influence des idées et des thèmes d'un temps, il s'agit proprement d'une position au sein du système des possibles défini par une certaine idée de la pensée et par une certaine idée de l'écriture. Car la révolution silencieuse nommée esthétique ouvre l'espace d'élaboration d'une idée de la pensée et d'une idée correspondante de l'écriture. Cette idée de la pensée repose sur une affirmation fondamentale : il y a de la pensée qui ne pense pas, de la pensée à l'œuvre non seulement dans l'élément étranger de la non-pensée, mais dans la forme même de la non-pensée. Inversement, il y a de la non-pensée qui habite la pensée et lui

donne une puissance spécifique. Cette non-pensée n'est pas seulement une forme d'absence de la pensée, elle est une présence efficace de son opposé. Il y a donc, sous l'un ou l'autre aspect, une identité de la pensée et de la non-pensée, qui est pourvue d'une puissance spécifique. À cette idée de la pensée répond une idée de l'écriture. L'écriture, cela ne veut pas seulement dire une forme de manifestation de la parole. Cela veut dire une idée de la parole elle-même et de sa puissance intrinsèque. Chez Platon, on sait que l'écriture n'est pas simplement la matérialité du signe écrit sur un support matériel, mais un statut spécifique de la parole. Elle est pour lui le *logos* muet, la parole qui ne peut ni dire autrement ce qu'elle dit ni s'arrêter de parler : ni rendre compte de ce qu'elle profère ni discerner ceux auxquels il convient ou ne convient pas de s'adresser. À cette parole muette et bavarde à la fois, s'oppose une parole en acte, une parole guidée par une signification à transmettre et un effet à assurer. Chez Platon, c'est la parole du maître qui sait à la fois expliciter sa parole et la réserver, la soustraire aux profanes et la déposer comme une semence dans l'âme de ceux chez qui elle peut fructifier. Dans l'ordre représentatif classique, cette « parole vivante » est identifiée à la grande parole qui fait acte : la parole vivante de l'orateur qui bouleverse et persuade, édifie et

entraîne les âmes ou les corps. C'est aussi, conçue sur son modèle, la parole du héros tragique qui va jusqu'au bout de ses volontés et de ses passions.

À cette parole vivante qui normait l'ordre représentatif, la révolution esthétique oppose le mode de la parole qui lui correspond, le mode contradictoire d'une parole qui parle et se tait à la fois, qui sait et ne sait pas ce qu'elle dit. Elle lui oppose donc l'écriture. Mais elle le fait selon deux grandes figures qui correspondent aux deux formes opposées du rapport entre la pensée et la non-pensée. Et la polarité de ces figures dessine l'espace d'un même domaine, celui de la parole littéraire comme parole du symptôme[1].

L'écriture muette, en un premier sens, c'est la parole que portent les choses muettes elles-mêmes. C'est la puissance de signification qui est inscrite sur leur corps même, et que résume le « tout parle » de Novalis, le poète minéralogiste. Tout est trace, vestige ou fossile. Toute forme sensible, depuis la pierre ou le coquillage, est parlante. Chacune porte, inscrite en stries et en volutes, les traces de son histoire et les signes de sa destination. L'écriture littéraire se pose alors

1. *Cf.* Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature,* Paris, Hachette littérature, 1998.

comme déchiffrement et réécriture de ces signes d'histoire écrits sur les choses. C'est cette nouvelle idée de l'écriture que Balzac résume et exalte au début de *La Peau de chagrin,* dans les pages décisives qui décrivent le magasin de l'antiquaire comme emblème d'une mythologie nouvelle, d'un fantastique fait de la seule accumulation des ruines de la consommation. Le grand poète du temps nouveau n'est pas Byron, le reporter des troubles de l'âme. C'est Cuvier, le géologue, le naturaliste, qui reconstitue des populations animales à partir d'os, et des forêts à partir d'empreintes fossilisées[1]. Avec lui se définit une idée nouvelle de l'artiste. Il est celui qui voyage dans les labyrinthes ou les sous-sols du monde social. Il recueille les vestiges et transcrit les hiéroglyphes peints dans la configuration même des choses obscures ou quelconques. Il rend aux détails insignifiants de la prose du monde leur double puissance poétique et signifiante. Dans la topographie d'un lieu ou la physionomie d'une façade, dans la forme et l'usure d'un habit ou dans le chaos d'un étalage de marchandises ou de détritus, il reconnaît les éléments d'une mythologie. Et dans les figures de cette mythologie, il donne à reconnaître l'histoire vraie d'une société, d'un

1. Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 47

temps, d'une collectivité ; il donne à pressentir le destin d'un individu ou d'un peuple. *Tout parle,* cela veut dire aussi que les hiérarchies de l'ordre représentatif sont abolies. La grande règle freudienne qu'il n'y a pas de « détails » méprisables, que ce sont au contraire ces détails qui nous mettent sur la voie de la vérité, s'inscrit dans la continuité directe de la révolution esthétique. Il n'y a pas des sujets nobles et des sujets vulgaires, pas non plus des épisodes narratifs importants et des épisodes descriptifs accessoires. Il n'y a pas d'épisode, de description, de phrase qui ne porte en soi la puissance de l'œuvre. Parce qu'il n'y a pas de chose qui ne porte la puissance du langage. Tout est à égalité, également important, également signifiant. Ainsi le narrateur de *La Maison du chat qui pelote* nous installe devant la façade de cette maison dont les ouvertures asymétriques, les retraits et les saillies chaotiques forment un tissu de hiéroglyphes dans lequel peuvent se déchiffrer l'histoire de la maison – l'histoire de la société dont elle témoigne – et le destin des personnages qui y habitent. Ou bien le romancier des *Misérables* nous plonge dans cet égout qui dit tout comme un philosophe cynique, et rassemble à égalité tout ce que la civilisation utilise et rejette, ses masques et ses distinctions comme ses ustensiles quotidiens. Le poète nouveau, le poète géologue ou archéologue, fait en un sens ce que fera

le savant de *L'Interprétation des rêves*. Il pose qu'il n'y a pas d'insignifiant, que les détails prosaïques qu'une pensée positiviste dédaigne ou renvoie à une simple rationalité physiologique sont les signes dans lesquels se chiffre une histoire. Mais il pose aussi la condition paradoxale de cette herméneutique : pour que le banal livre son secret, il doit d'abord être mythologisé. La maison ou l'égout parlent, ils portent trace du vrai, comme le feront le rêve ou l'acte manqué – mais aussi la marchandise marxienne –, pour autant qu'ils sont d'abord transformés en éléments d'une mythologie ou d'une fantasmagorie.

L'écrivain est ainsi le géologue ou l'archéologue qui voyage dans les labyrinthes du monde social, et plus tard dans ceux du moi. Il recueille les vestiges, exhume les fossiles, transcrit les signes qui témoignent d'un monde et écrivent une histoire. L'écriture muette des choses livre, dans sa prose, la vérité d'une civilisation ou d'un temps, cette vérité que recouvre la scène naguère glorieuse de la « parole vivante ». Celle-ci n'est plus maintenant que la vaine scène oratoire, le discours de la surface et de ses agitations. Mais l'herméneute est du même coup également un médecin, un symptomatologue qui diagnostique les maux dont souffrent l'individu entreprenant et la société brillante. Le naturaliste et géologue Balzac est aussi le médecin qui détecte la maladie au cœur

de l'activité intense des individus et des sociétés, la maladie identique à cette intensité. Celle-ci porte chez lui le nom de *volonté*. Elle est la maladie de la pensée qui veut se transformer en réalité et porte à leur destruction individus et sociétés. J'y faisais allusion précédemment : l'histoire de la littérature au XIX^e^ siècle est l'histoire des transformations de cette « volonté ». À l'âge naturaliste et symboliste, celle-ci va devenir destin impersonnel, hérédité subie, accomplissement d'un vouloir-vivre dénué de raison, assaut donné aux illusions de la conscience par le monde des forces obscures. La symptomatologie littéraire changera alors de statut dans cette littérature des pathologies de la pensée, centrée sur l'hystérie, le « nervosisme » ou le poids du passé, dans ces dramaturgies nouvelles du secret enfoui, où se révèle, à travers des histoires individuelles, le secret plus profond de l'hérédité et de la race, et, en dernière instance, du fait brut et insensé de la vie.

Cette littérature s'attache ainsi à l'autre identité du *logos* et du *pathos* dont je parlais, celle qui va, à l'inverse de la première, du clair à l'obscur et du *logos* au *pathos*, à la pure douleur d'exister et à la pure reproduction du non-sens de la vie. Elle met aussi en œuvre une autre forme de la parole muette. Celle-ci n'est plus le hiéroglyphe inscrit à même les corps et soumis à un déchiffrement. Elle est la parole soliloque, celle qui ne parle à

personne et ne dit rien, sinon les conditions impersonnelles, inconscientes de la parole elle-même. C'est Maeterlinck qui, au temps de Freud, a théorisé avec le plus de force cette seconde forme de la parole muette, du discours inconscient, en analysant dans les drames d'Ibsen le « dialogue du second degré ». Celui-ci exprime non plus les pensées, les sentiments et les intentions des personnages, mais la pensée du « troisième personnage » qui hante le dialogue, l'affrontement avec l'Inconnu, avec les puissances anonymes et insensées de la vie. Ce « langage de la tragédie immobile » transcrit « les gestes inconscients de l'être qui passent leurs mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d'artifice où nous sommes enfermés », les coups de « la main qui ne nous appartient pas et qui frappe aux portes de l'instinct[1] ». On ne peut ouvrir ces portes, dit en

1. Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre (un théâtre d'androïdes) », dans *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits,* Bruxelles, Labor, 1985, p. 83, et « Le tragique quotidien » dans *Le Trésor des humbles,* Bruxelles, Labor, 1986, p. 99-110. Je n'ignore pas, bien sûr, que Maeterlinck se réclame pour sa part d'Emerson et de la tradition mystique, et non du « nihilisme » schopenhauerien. Mais ce qui m'intéresse ici – et qui provoque d'ailleurs la confusion des deux traditions – est ce même statut de la parole sourde, expression d'un « vouloir » inconscient de l'être.

substance Maeterlinck, mais on peut écouter ces « coups derrière la porte ». On peut faire du poème dramatique, jadis voué à l'« arrangement des actions », le langage de ces coups, la parole de la foule invisible qui hante nos pensées. Peut-être faut-il seulement, pour incarner cette parole sur la scène, un nouveau corps : non plus le corps humain de l'acteur/personnage mais celui d'un être qui « aurait les allures de la vie sans avoir la vie », un corps d'ombre ou de cire accordé à cette voix multiple et anonyme[1]. Et il en tire cette idée d'un théâtre d'androïdes qui fait communiquer la rêverie romanesque de Villiers de L'Isle-Adam avec le futur du théâtre : la surmarionnette d'Edward Gordon Craig ou le théâtre de la mort de Thadeusz Kantor.

L'inconscient esthétique, celui qui est consubstantiel au régime esthétique de l'art, se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette : d'un côté, la parole écrite sur les corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture ; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix

1. Maeterlinck, « Menus propos… », dans *Introduction…*, *op. cit.*, p. 87.

anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement, vers ce néant de la volonté dont l'ombre schopenhauerienne pèse de tout son poids sur cette littérature de l'inconscient.

D'un inconscient à l'autre

Redisons-le : je n'entends pas, en dessinant à grands traits la figure littéraire et philosophique de cet inconscient esthétique, établir une généalogie de l'inconscient freudien qui en reprendrait les traits. Il n'est pas question d'oublier le contexte médical et scientifique dans lequel s'élabore la psychanalyse, ni de dissoudre le concept freudien de l'inconscient, l'économie des pulsions et l'étude des formations de l'inconscient dans une idée séculaire du savoir non su et de la pensée qui ne pense pas. Je ne cherche pas non plus à retourner le jeu, en montrant comment l'inconscient freudien est dépendant sans le savoir de cette littérature et de cet art dont il prétend dévoiler les secrets cachés. Il s'agit bien plutôt de marquer les rapports de complicité et de conflit qui s'établissent entre l'inconscient esthétique et l'inconscient freudien. L'enjeu de la rencontre entre ces deux inconscients, nous pouvons le définir d'abord à partir des indications de Freud lui-même, de la situation de l'invention

psychanalytique telle qu'il la dessine dans *L'Interprétation des rêves*. Celle-ci oppose la psychanalyse à une certaine idée de la science, celle de la médecine positiviste qui traite comme données négligeables les bizarreries de l'esprit endormi ou les ramène à des causes matérielles identifiables. Contre ce positivisme, Freud appelle le psychanalyste à faire alliance avec la croyance populaire, avec le vieux fonds mythologique de la signification des rêves. Mais, en fait, c'est une autre alliance qui se tisse à travers *L'Interprétation des rêves*, et qu'explicitera le livre sur *Gradiva* : une alliance avec Goethe ou Schiller, Sophocle ou Shakespeare, ou d'autres écrivains moins prestigieux et plus proches comme Lynkeus-Popper ou Alphonse Daudet. Ce n'est pas simplement parce que Freud joue, contre l'autorité des maîtres de la science, celle des grands noms de la culture. Plus profondément, ces grands noms sont des guides dans le voyage de l'Achéron qu'entreprend la science nouvelle. Mais s'ils le sont, c'est précisément parce que l'espace entre la science positive et la croyance populaire ou le fonds légendaire n'est pas vide. Il est le domaine de cet inconscient esthétique qui a redéfini les choses de l'art comme modes spécifiques d'union entre la pensée qui pense et celle qui ne pense pas. Il est occupé par la littérature du voyage dans les profondeurs, de l'explicitation des signes muets et de la transcription des paroles sourdes. Cette littérature a déjà lié la pratique poétique de l'exhibition et de l'explicitation des signes à une certaine idée de la civilisation, de ses apparences brillantes et de ses profondeurs obscures, de ses maladies et des médecines qui leur sont appropriées. Et cette idée va bien au-delà de l'intérêt du roman naturaliste pour les figures d'hystériques et les syndromes de dégénérescence. L'élaboration d'une médecine et d'une science nouvelles de la *psychè* est possible parce qu'il y a tout ce domaine de pensée et d'écriture qui s'étend entre la science et la superstition. Mais, précisément, la consistance même de cette scène sémiologique et symptomatologique interdit toute tactique de simple alliance intéressée entre Freud et les écrivains ou les artistes. La littérature à laquelle Freud a recours a sa propre idée de l'inconscient, sa propre idée du *pathos* de la pensée, des maladies et des médecines de la civilisation. Il ne peut pas plus y avoir utilisation pragmatique que continuité inconsciente. Le domaine de la pensée qui ne pense pas n'est pas un royaume dont Freud serait seulement l'explorateur en quête de compagnons et d'alliés. C'est un territoire déjà occupé, où un inconscient entre en concurrence et en conflit avec un autre.

Pour saisir ce double rapport, il faut revenir à la question dans sa généralité : qu'est-ce que Freud a à faire « dans » l'histoire de l'art ? La question

est elle-même double. Qu'est-ce qui pousse Freud à se faire historien ou analyste de l'art ? Quel est l'enjeu des analyses consistantes qu'il consacre à Léonard, au *Moïse* de Michel-Ange ou à la *Gradiva* de Jensen, ou de ses remarques plus rapides sur *L'Homme de sable* d'Hoffmann ou sur *Rosmerholm* d'Ibsen ? Pourquoi ces exemples-là ? Qu'y cherche-t-il et comment les traite-t-il ? Cette première interrogation, on l'a vu, en implique une seconde : comment penser la place de Freud dans l'histoire de l'art ? Pas seulement la place du Freud « analyste de l'art », mais du Freud savant, médecin de la *psychè*, interprète de ses formations et de leurs troubles ? L'« histoire de l'art » ainsi entendue est tout autre chose que la succession des œuvres et des écoles. Elle est l'histoire des régimes de pensée de l'art, en entendant par régime de pensée de l'art un mode spécifique de connexion entre des pratiques et un mode de visibilité et de pensabilité de ces pratiques, c'est-à-dire, en définitive, une idée de la pensée elle-même[1]. La double question peut donc se reformuler ainsi : qu'est-ce que Freud cherche et trouve dans l'analyse des œuvres ou des pensées des artistes ? Quel lien l'idée de la pensée inconsciente, investie dans ces analyses, entretient-elle avec celle qui définit un régime historique, le régime esthétique de l'art ?

1. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon livre *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Nous pouvons poser ces questions à partir de deux repères théoriques. Le premier est déclaré par Freud lui-même, le second se tire des œuvres et des personnages que privilégie son analyse. Freud affirme, on l'a vu, une alliance objective entre le psychanalyste et l'artiste, et tout particulièrement entre le psychanalyste et le poète. « Les poètes et romanciers sont de précieux alliés », affirme le début de *Délire et rêves dans la* Gradiva *de Jensen*[1]. En matière de *psychè*, de connaissance des formations singulières du psychisme humain et de leurs ressorts cachés, leur savoir est en avance sur celui des savants. Ils savent des choses que les savants ignorent, car ils connaissent l'importance et la rationalité propre de cette composante fantasmatique que la science positive renvoie au néant des chimères ou à des causes physiques et physiologiques simples. Ils sont donc les alliés du psychanalyste, de ce savant qui déclare l'égale importance de toutes les manifestations de l'esprit et la rationalité profonde de ses « fantaisies », aberrations et non-sens. Soulignons ce point important, parfois sous-estimé : l'abord

1. Trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1949, p. 109.

freudien de l'art n'est en rien motivé par la volonté de démystifier les sublimités de la poésie et de l'art, en les ramenant à l'économie sexuelle des pulsions. Il ne répond pas au désir d'exhiber le petit secret – tout bête ou tout sale – derrière le grand mythe de la création. Freud demande bien plutôt à l'art et à la poésie de témoigner positivement en faveur de la rationalité profonde de la « fantaisie », d'appuyer une science qui prétend, d'une certaine façon, remettre la fantaisie, la poésie et la mythologie au cœur de la rationalité scientifique. C'est pourquoi la déclaration est aussitôt assortie d'un reproche : les poètes et les romanciers ne sont que des demi-alliés, car ils n'ont pas assez accordé à la rationalité des rêves et des fantaisies. Ils n'ont pas pris parti assez clairement pour la valeur significative de ces fantaisies dont ils ont représenté les mouvements.

Le second repère se tire des figures exemplaires choisies par Freud. Certaines sont empruntées à la littérature contemporaine, au drame naturaliste du destin à la manière d'Ibsen ou aux fantaisies, celles de Jensen ou de Lynker-Poppeus, héritiers d'une tradition qui, à travers Hoffmann, remonte à Jean-Paul et à Tieck. Mais ces œuvres contemporaines sont à l'ombre de quelques grands modèles. Il y a les deux grandes incarnations de la Renaissance : Michel-Ange, le démiurge sombre des créations colossales, et

Léonard de Vinci, l'artiste/savant/inventeur, l'homme des grands rêves et des grands projets dont il nous reste seulement quelques œuvres, qui sont comme les figures diverses d'une même énigme. Et il y a les deux héros romantiques de la tragédie : Œdipe, le témoin d'une antiquité sauvage opposée à l'antiquité policée de la tragédie française, et d'un *pathos* de la pensée opposé à la logique représentative des arrangements d'actions, comme à sa distribution harmonieuse du visible et du dicible ; et Hamlet, le héros moderne d'une pensée qui n'agit pas ou plutôt d'une pensée qui agit par son inertie même. Il y a, en bref, le héros de l'Antiquité sauvage, celle de Hölderlin ou de Nietzsche, et les héros de la Renaissance sauvage, celle de Shakespeare mais aussi de Burckhardt et de Taine, opposée à l'ordre classique. L'ordre classique, on l'a vu, ce n'est pas simplement l'étiquette d'un art de cour à la française. C'est proprement le régime représentatif de l'art, ce régime qui trouve ses légitimations théoriques premières dans l'élaboration aristotélicienne de la *mimesis,* son emblème dans la tragédie classique française, et sa systématisation dans les grands traités du XVIII[e] siècle français, de Batteux à La Harpe, en passant par les *Commentaires sur Corneille* de Voltaire. Au cœur de ce régime, il y avait une certaine idée du poème comme agencement ordonné d'actions,

tendant vers sa résolution à travers l'affrontement de personnages poursuivant des fins conflictuelles et manifestant dans leur parole leurs volontés et leurs sentiments selon tout un système de convenances. Ce système tenait le savoir sous l'empire de l'histoire et le visible sous celui de la parole, dans un rapport de retenue mutuelle du visible et du dicible. C'est cet ordre que fait craquer l'Œdipe romantique, le héros d'une pensée qui ne sait pas ce qu'elle sait, veut ce qu'elle ne veut pas, agit en pâtissant et parle par son mutisme. Si Œdipe – entraînant à sa suite le cortège des grands héros œdipiens – est au centre de l'élaboration freudienne, c'est parce qu'il est l'emblème de ce régime de l'art qui identifie les choses de l'art comme choses de la pensée en tant que témoignages d'une pensée immanente à son autre et habitée par son autre, partout écrite dans le langage des signes sensibles et dérobée en son cœur obscur.

Les corrections de Freud

Il y a donc, d'une part, cet appel aux artistes, de l'autre, cette dépendance objective par rapport aux présuppositions d'un régime déterminé de l'art. Reste à penser la spécificité de leur connexion, la spécificité de l'intervention de Freud par rapport à l'inconscient esthétique. Son enjeu premier, je l'ai dit, n'est pas d'établir une étiologie sexuelle des phénomènes de l'art. Il est d'intervenir sur l'idée de la pensée inconsciente qui norme les productions du régime esthétique de l'art, de mettre de l'ordre dans la manière dont l'art et la pensée de l'art font jouer les rapports du savoir et du non-savoir, du sens et du non-sens, du *logos* et du *pathos,* du réel et du fantastique. Freud cherche d'abord, par ses interventions, à écarter une certaine interprétation de ces rapports, celle qui joue de l'ambiguïté du réel et du fantastique, du sens et du non-sens, pour conduire la pensée de l'art et l'interprétation des manifestations de la « fantaisie » vers un dernier mot qui est la pure affirmation du *pathos,* du non-sens

brut de la vie. Il veut faire triompher une vocation herméneutique et élucidatrice de l'art sur une entropie nihiliste inhérente à la configuration esthétique de l'art.

Pour comprendre cela, il faut mettre ensemble deux affirmations liminaires de Freud. J'emprunte la première au début du *Moïse de Michel-Ange*. Freud ne s'intéresse pas, dit-il, aux œuvres d'art du point de vue de leur forme. Il s'intéresse au « fond » : à l'intention qui s'y exprime et au contenu qui s'y révèle[1]. La seconde est le reproche fait aux poètes, au début de *Gradiva*, sur leur ambiguïté quant à la signification des « fantaisies » de l'esprit. Il faut mettre en rapport ces deux déclarations pour comprendre le sens du parti pris déclaré de Freud pour le seul « contenu » des œuvres. Cette recherche de contenu, on sait qu'il la mène généralement vers la découverte du souvenir refoulé et, en dernière instance, vers le point de départ qu'est l'angoisse enfantine de la castration. Cette assignation de la cause dernière se fait généralement par la médiation du fantasme organisateur, de la formation de compromis qui permet à la *libido* de l'artiste, plus ou moins représenté par son héros, d'échapper au refoulement et de se sublimer dans l'œuvre, au prix d'y inscrire son énigme. Ce parti pris massif a une conséquence singulière, que Freud lui-même est amené à noter, à savoir la biographisation de la fiction. Freud interprète les rêves fantaisistes ou les cauchemars du Norbert Hanold de Jensen, de l'étudiant Nathanaël d'Hoffmann ou de la Rebecca West d'Ibsen comme des données pathologiques effectives de personnages réels, dont l'écrivain aurait été l'analyste plus ou moins lucide. L'exemple limite en est donné par une note de *L'Inquiétant* sur *L'Homme de sable* où Freud vient apporter la preuve que l'opticien Coppola et l'avocat Coppelius sont bien une seule personne, en l'occurrence celle du Père castrateur. Il rétablit donc l'étiologie du cas Nathanaël, étiologie que le médecin de fantaisie Hoffmann aurait brouillée, mais pas au point de la cacher à son confrère savant, car « la fantaisie du poète n'a pas brassé les éléments du matériau jusqu'à un enchevêtrement tel qu'on ne puisse en restaurer l'ordonnance originelle[1] ». Il y a donc une ordonnance originelle du « cas Nathanaël ». Derrière ce que l'écrivain donne comme œuvre de sa libre fantaisie, il faut reconnaître la logique du fantasme et l'angoisse première qui s'y travestit : l'angoisse de castration du petit Natha-

1. *Le Moïse de Michel-Ange* dans *Essais de psychanalyse appliquée,* Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 9.

1. *L'Inquiétant*, dans *Œuvres complètes,* Paris, PUF, 1996, t. XV, p. 165.

naël, expression du drame familial vécu par l'enfant Hoffmann lui-même.

La même démarche court tout au long du livre sur *Gradiva*. Derrière la « donnée arbitraire » et l'histoire fantaisiste de ce jeune homme épris d'une figure de pierre et de rêve, au point de ne pouvoir voir la femme réelle que comme apparition fantomatique de cette figure antique, Freud entreprend de rétablir la véritable étiologie du cas Norbert Hanold : un refoulement et un déplacement de l'attirance sexuelle de l'adolescent pour la jeune Zoé. Cette correction ne l'oblige pas seulement à fonder son raisonnement sur une problématique donnée de l'existence « réelle » d'une créature de fiction. Elle entraîne aussi un mode d'interprétation des rêves qui peut paraître naïf au regard même des principes du savant Freud. Le message caché s'obtient en effet par simple traduction de la figure onirique en son équivalent réel : *tu t'intéresses à Gradiva parce que, en réalité, c'est Zoé qui t'intéresse*. Ce raccourci de l'interprétation montre qu'il y a dans l'affaire plus qu'une réduction simple de la donnée fictionnelle à un syndrome clinique. Freud révoque même en doute ce qui pourrait rendre le syndrome intéressant pour le médecin, soit le diagnostic d'un cas d'érotomanie fétichiste. Il néglige également ce qui devrait intéresser le savant soucieux de rattacher la clinique à l'histoire des mythes, à savoir la

longue histoire du mythe de l'homme amoureux d'une image et rêvant de la possession réelle de cette image, dont Pygmalion est la figure exemplaire. Une seule chose semble l'intéresser : rétablir dans l'histoire une bonne intrigue causale, quitte à renvoyer à cette donnée introuvable qu'est l'enfance de Norbert Hanold. Plus encore que de donner la bonne explication du cas Hanold, il est soucieux de réfuter le statut que le livre de Jensen donne aux « inventions » de la littérature. Sa réfutation porte sur deux points fondamentaux et complémentaires : tout d'abord, l'affirmation de l'auteur selon laquelle les *fantasmes* qu'il décrit sont les seules inventions de sa *fantaisie* inventive ; ensuite, la morale que celui-ci donne à son histoire : le triomphe simple de la « vie réelle », en chair et en os et en bonne langue allemande, qui se moque, par la voix de son homonyme Zoé, de la folie du savant Norbert et oppose sa simple et joyeuse perpétuité aux rêveries idéales. La revendication par l'auteur de sa fantaisie fait évidemment système avec sa dénonciation des rêveries de son héros. Et ce système pourrait se résumer en un mot freudien, celui de désublimation. S'il y a désublimation dans l'affaire, elle est le fait du romancier plutôt que du psychanalyste. Et elle coïncide avec son « absence de sérieux » à l'égard du fait fantasmatique.

Derrière la « réduction » de la donnée fictionnelle à une introuvable « réalité » pathologique et sexuelle, il y a donc un enjeu polémique qui vise une première confusion du fictionnel et du réel, celle qui fonde la pratique et le discours du romancier. Celui-ci, en revendiquant le fantasme comme produit de sa fantaisie et en réfutant par le principe de réalité la rêverie de son personnage, s'octroie la facilité de circuler à sa convenance de part et d'autre de la frontière entre réalité et fiction. À cette équivocité, Freud se soucie d'abord d'opposer une univocité de l'histoire. Le point important, et qui justifie tous les raccourcis de l'interprétation, est d'identifier l'intrigue amoureuse à un schème de rationalité causal. Ce n'est pas la cause dernière – l'invérifiable refoulement remontant à l'introuvable enfance de Norbert – qui intéresse Freud, mais l'enchaînement causal comme tel. Que l'histoire soit réelle ou fictive, peu importe. L'essentiel est qu'elle soit univoque, qu'elle oppose à l'indiscernabilité romantique et réversible de l'imaginaire et du réel un agencement aristotélicien d'actions et de savoirs tendu vers l'événement d'une reconnaissance.

Des divers usages du détail

Le rapport de l'interprétation freudienne à la révolution esthétique commence alors à se compliquer. La psychanalyse est possible sur la base de ce régime de l'art qui révoque les intrigues ordonnées de l'âge représentatif et fait à nouveau droit au *pathos* du savoir. Mais Freud opère un choix bien déterminé dans la configuration de l'inconscient esthétique. Il privilégie la première forme de la parole muette, celle du symptôme qui est trace d'une histoire. Il la fait valoir contre son autre forme, la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée. Et cette opposition l'amène à tirer en arrière vers la vieille logique représentative les figures romantiques de l'équivalence du *logos* et du *pathos*. L'exemple le plus frappant en est donné par le texte sur le *Moïse* de Michel-Ange. L'objet de cette analyse est en effet singulier. Freud ne nous parle pas ici, comme dans le texte sur Léonard, d'un fantasme repéré dans une note. Il nous parle d'une œuvre sculpturale qu'il nous dit être allé plusieurs fois revoir. Et il établit

une adéquation exemplaire entre l'attention visuelle au détail de l'œuvre et le privilège psychanalytique des détails « insignifiants ». Cela passe, comme on sait, par une référence qui a nourri d'innombrables commentaires : la référence à Morelli/Lermolieff, le médecin expert en œuvres d'art, inventeur d'une méthode para-judiciaire d'identification des œuvres à partir de ces détails infimes et inimitables qui révèlent la main de l'artiste. Une méthode de lecture des œuvres est ainsi identifiée avec un paradigme de recherche des causes. Mais cette méthode du détail peut elle-même se pratiquer de deux manières qui correspondent aux deux grandes formes de l'inconscient esthétique. Il y a, d'une part, le modèle de la trace que l'on fait parler, où l'on lit l'inscription sédimentée d'une histoire. Dans un texte célèbre, Carlo Ginzburg a marqué comment, à travers la « méthode » de Morelli, l'interpétation freudienne s'inscrivait dans le grand paradigme indiciaire qui recherche à reconstituer un processus à partir de ses traces[1]. Mais il y a aussi l'autre modèle, qui voit dans le détail « insignifiant » non plus la trace permettant de remonter un processus, mais la frappe directe d'une vérité inarti-

1. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » dans *Mythes, emblèmes, traces,* Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

culable, s'imprimant sur la surface de l'œuvre en déjouant toute logique d'histoire bien agencée, de composition rationnelle des éléments. C'est ce second modèle d'analyse du détail qui sera revendiqué plus tard par des historiens de l'art pour s'opposer au privilège panofskien de l'analyse du tableau à partir de l'histoire qu'il représente ou du texte qu'il illustre. Et cette polémique, menée hier par Louis Marin ou aujourd'hui par Georges Didi-Huberman, se réclame de Freud, du Freud inspiré par Morelli pour fonder un mode de lecture de la vérité de la peinture dans le détail de l'œuvre : une insignifiante colonne brisée dans *La Tempête* de Giorgione ou des taches de couleur imitant le marbre sur le soubassement de la *Madone des ombres* de Fra Angelico[1]. Le détail fonctionne alors comme objet partiel, fragment irraccordable qui défait l'ordonnancement de la représentation pour faire droit à la vérité inconsciente qui n'est pas celle d'une histoire individuelle mais qui est l'opposition d'un ordre à un autre : le *figural* sous le *figuratif* ou le *visuel* sous le *visible* représenté. Or, de cet apport aujourd'hui revendiqué de la psychanalyse à une lecture de la peinture et de son inconscient, Freud n'a pour sa

1. Louis Marin, *De la représentation,* Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, et Georges Didi-Huberman, *Devant l'image,* Paris, Minuit, 1990.

part rien à faire. Et pas davantage de toutes ces têtes de Méduse, représentantes de la castration, que tant de commentateurs contemporains s'ingénient à dénicher dans toute tête d'Holopherne ou de Jean-Baptiste, dans tel détail de la chevelure de Ginevra de Benci ou telle représentation de tourbillon crayonnée sur les carnets de Léonard.

Il est clair que cette psychanalyse de Vinci, pratiquée notamment par Louis Marin, n'est pas celle de Freud. On dira que c'est autre chose qui l'intéresse dans le privilège du détail, une autre vérité de la figure peinte ou sculptée, celle de l'histoire d'un sujet, d'un symptôme, d'un fantasme singuliers. Il cherche le fantasme matriciel de la création de l'artiste, et non l'ordre figural inconscient de l'art. Or, l'exemple du *Moïse* vient à l'encontre de cette simple explication. C'est bien la statue qui l'intéresse. Mais le principe de cet intérêt est surprenant. La longue analyse du détail de la position des mains et de la barbe ne révèle en effet aucun secret d'enfance, aucun chiffrage de la pensée inconsciente. Elle renvoie à la plus classique des questions : quel est exactement le moment de l'épisode biblique qui est représenté par la statue de Michel-Ange ? Est-ce bien celui de la fureur de Moïse ? Est-il vraiment en train de laisser tomber à terre les Tables de la Loi ? Freud est au plus loin des analyses de Louis Marin. On pourrait même dire que, dans le débat

entre Worringer, qui cherche à identifier des ordres visuels différents, renvoyés à des traits psychologiques dominants, et Panofsky, qui soumet l'identification des formes à celle des sujets et des épisodes représentés, il se range *de facto* du côté de Panofsky. Et, plus profondément, son attention au détail renvoie à la logique de l'ordre représentatif où la forme plastique était l'imitation d'une action racontée et où le sujet spécifique du tableau se confondait avec la représentation du moment prégnant de l'action, celui où se concentraient son mouvement et sa signification. Ce moment prégnant, Freud le déduit ici de la position de la main droite et des Tables. Ce n'est pas celui où Moïse, indigné, s'apprête à s'élancer contre les idolâtres. C'est celui de la colère vaincue, quand la main lâche la barbe qu'elle avait saisie et reprend fermement les Tables. On sait que ce moment n'est pas dans le texte biblique. Freud l'y ajoute au nom d'une interprétation rationaliste où l'homme, maître de lui-même, l'emporte sur le serviteur du Dieu jaloux. L'attention au détail sert finalement à identifier la position de Moïse comme témoignage d'un triomphe de la volonté. Le *Moïse* de Michel-Ange interprété par Freud est quelque chose comme le *Laocoon* de Winckelmann, l'expression d'une sérénité classique victorieuse de l'affect. Et, dans le cas de Moïse, c'est le *pathos* religieux

qui est vaincu par la raison. Moïse est le héros de l'affect vaincu, ramené à l'ordre. Il importe peu de savoir si c'est, comme le veut une tradition, sa propre attitude à l'égard de ses disciples rebelles que le patriarche de la psychanalyse aurait ainsi statufiée par délégation dans le marbre romain. Bien plus qu'un autoportrait de circonstance, ce Moïse reproduit une scène classique de l'âge représentatif : le triomphe de la volonté et de la conscience incarnées sur la scène tragique, dans l'*opera seria* ou sur les tableaux d'histoire, par quelque héros romain redevenu maître de lui-même comme de l'univers : Brutus ou Auguste, Scipion ou Titus. Et plus qu'aux idolâtres et aux dissidents, ce Moïse, incarnation de la conscience victorieuse, s'oppose aux hommes sans œuvre, aux victimes du fantasme non élucidé. Et l'on pense bien sûr à l'*alter ego* légendaire de Michel-Ange, Léonard de Vinci, l'homme des carnets et des croquis, l'inventeur aux mille projets non réalisés, le peintre qui n'arrive pas à individualiser les figures et peint toujours le même sourire, en bref, l'homme attaché à son fantasme, fixé dans un rapport homosexuel au Père.

Une médecine contre une autre

Mais à ce Moïse classique on peut aussi opposer une autre « figure de pierre » : le bas-relief de *Gradiva*. Au jugement de Freud, la similitude de la démarche entre la figure de pierre et la jeune fille vivante serait – avec la rencontre de Zoé à Pompéi – le seul élément « inventé » et « arbitraire » dans la présentation du cas Norbert Hanold[1]. Je dirais volontiers le contraire. Cette jeune vierge romaine dont la démarche aisée est faite de vol suspendu et de ferme appui sur le sol, cette expression de vie active et de repos tranquille en soi est tout sauf une invention arbitraire issue du cerveau de Vilhelm Jensen. On y reconnaît au contraire la figure cent fois célébrée depuis Schiller ou Byron, Hölderlin ou Hegel : démarche de la *korè*, souvenir de frise des *Panathénées* ou d'urne grecque, autour de laquelle tout un âge a rêvé une idée nouvelle de la commu-

1. *Délire et rêves dans la* Gradiva de *Jensen, op. cit.*, p. 148.

nauté sensible, une vie identique à l'art, un art identique à la vie. Plus qu'un jeune savant extravagant, Norbert Hanold est une des innombrables victimes, tragiques ou comiques, d'un certain fantasme théorique : cette vie frémissante de la statue, du pli de la tunique ou de la libre démarche, où l'on voyait incarné un monde idéal de la communauté vivante. Le « fantaisiste » Jensen s'amuse simplement à confronter cette « vie » rêvée de la pierre antique et de la communauté à venir avec la trivialité de la vie petite-bourgeoise : les voisins, les canaris aux fenêtres et les passants dans la rue. L'amoureux de la vie incarnée dans la pierre se trouve rappelé à la vie de la voisine prosaïque et espiègle et à l'ordinaire des voyages de noces petits-bourgeois en Italie. C'est cela que refuse Freud en opposant sa propre interprétation à la cure de Zoé : cette liquidation simple du rêve qui s'oppose à la *katharsis* de l'affect. Il dénonce la complicité entre la position du fantaisiste et une certaine fin prosaïque du rêve. Cette dénonciation n'est pas elle-même nouvelle. Et l'on peut ici évoquer les pages de Hegel, dénonçant, dans les *Leçons sur l'esthétique,* l'arbitraire de la fantaisie de Jean-Paul ou de Tieck, et sa solidarité dernière avec le philistinisme de la vie bourgeoise. Dans les deux cas se trouve dénoncé, chez le « fantaisiste », un certain usage de l'esprit, du *Witz* romantique. Mais dans

cette proximité s'opère un renversement essentiel. Hegel oppose à la frivolité subjective du *Witz* la réalité substantielle de l'esprit. Freud reproche au fantaisiste de méconnaître la substantialité des jeux du *Witz.* Hegel s'attache d'abord à récuser une figure vide de la « libre » subjectivité, réduite à son auto-affirmation répétitive. Freud, confronté aux développements nouveaux de l'inconscient esthétique, met prioritairement en cause une certaine idée de l'objectivité, celle qui se résume dans l'idée de la « sagesse de la vie ». Chez la rieuse Zoé Bertgang et le « fantaisiste » Vilhelm Jensen, cette sagesse prend une figure assez anodine. Mais il n'en va pas de même dans d'autres « cures », d'autres « fins de rêve » illustrées par la « médecine » littéraire du XIX^e^ siècle finissant. L'on peut penser ici à deux fictions exemplaires, l'une inventée par un fils de médecin, l'autre prenant un médecin pour héros. C'est d'abord la fin de *L'Éducation sentimentale,* l'évocation de cette visite manquée au bordel de la Turque, qui est, dans la déconfiture de leurs espérances idéales comme de leurs ambitions positives, ce que Frédéric et Deslauriers ont eu de meilleur. C'est, plus significative sans doute, la fin du *Docteur Pascal* de Zola qui est aussi la conclusion et la morale de tout le cycle des Rougon-Macquart. Cette morale est pour le moins singulière puisque *Le Docteur Pascal* raconte l'amour

incestueux du vieux docteur, qui est aussi l'historiographe de la famille, pour sa nièce Clotilde. La fin du livre nous montre Clotilde, après la mort de Pascal, allaitant dans l'ancien cabinet de travail, transformé en nurserie, l'enfant de l'inceste qui, inconscient de tout tabou culturel, lève son petit poing, non à quelque avenir radieux, mais simplement à la force aveugle et brute de la vie assurant sa perpétuité. Ce triomphe de la vie, affirmé par un inceste banalisé et même régénérateur, c'est en somme la version « sérieuse » et scandaleuse de la fantaisie légère de Jensen. Cette morale-là représente ce que Freud refuse, le « mauvais » inceste, mauvais non parce qu'il outrage la morale mais parce qu'il déconnecte la donnée incestueuse de toute bonne intrigue de causalité – et de culpabilité –, de toute logique de savoir libérateur.

Je ne sais pas si Freud a lu *Le Docteur Pascal.* Il a, en revanche, lu de près un contemporain de Zola, auteur d'histoires exemplaires de troubles de l'âme et de secrets d'enfance, de cures, d'aveux et de guérisons. Je veux parler d'Ibsen et je pense ici à l'analyse que Freud fait de sa pièce *Rosmersholm* dans l'article intitulé « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse ». Ce texte analyse quelques types paradoxaux qui s'opposent à la rationalité de la cure psychanalytique : les uns parce qu'ils refusent de renoncer à une satisfaction et de soumettre le principe de plaisir au principe de réalité ; les autres, à l'inverse, parce qu'ils se dérobent devant leur propre succès, qu'ils refusent une satisfaction au moment même où ils peuvent enfin l'obtenir, où elle n'est plus marquée du sceau de l'impossibilité ou de la transgression. Tels sont la jeune fille qui a longuement manigancé pour se faire épouser ou le professeur à la veille d'obtenir enfin la chaire pour laquelle il a longuement intrigué, et qui se dérobent devant le succès de leur entreprise. C'est, juge Freud, que le succès offert provoque l'invasion d'un incontrôlable sentiment de culpabilité. Et c'est là qu'interviennent les exemples empruntés à deux pièces exemplaires : *Macbeth,* bien sûr, mais aussi *Rosmersholm.* La pièce d'Ibsen étant moins connue que celle de Shakespeare, il convient d'en rappeler l'intrigue. Celle-ci a pour cadre un vieux manoir situé aux confins d'une petite ville de Norvège, blottie au fond d'un fjord. Dans ce manoir isolé par une passerelle jetée au-dessus des eaux turbulentes, vit l'ancien pasteur Rosmer, héritier d'une longue famille de notables, et dont la femme, atteinte de troubles mentaux, s'est jetée à l'eau un an plus tôt. Dans la même demeure vit la gouvernante Rebecca, qui s'était placée là après la mort de son beau-père, le docteur West. Celui-ci, adepte de la libre-pensée, avait en effet éduqué Rebecca après la mort de sa mère, et il l'avait

convertie à ses idées libérales. La cohabitation de Rosmer et de la jeune femme a une double conséquence : c'est, d'une part, la conversion de l'ancien pasteur aux idées libérales, qu'il expose, pour le plus grand scandale de son beau-frère, le proviseur Kroll, chef local du parti de l'ordre. C'est, aussi, la transformation en sentiment amoureux de sa communauté intellectuelle avec Rebecca. Il lui propose de l'épouser. Or, Rebecca, après un premier mouvement de joie, déclare la chose impossible. Là-dessus, le proviseur Kroll vient révéler à son beau-frère que sa sœur a été poussée au suicide et à Rebecca que sa naissance est illégitime : elle est en fait la fille naturelle de son « beau-père ». Rebecca refuse énergiquement de le croire. Elle avoue, en revanche, que c'est elle qui a insinué dans l'esprit de la défunte les idées qui l'ont poussée au suicide. Après quoi elle s'apprête à quitter la demeure quand Rosmer la prie, une seconde fois, d'être sa femme. Mais elle refuse à nouveau. Elle n'est plus, dit-elle, la jeune fille avide de succès qui s'était installée dans la maison et avait écarté en douceur l'épouse qui lui faisait obstacle. Si Rosmer s'est, à son contact, converti à la libre-pensée, elle, à l'inverse, s'est trouvée ennoblie par le contact de Rosmer. Elle ne peut plus jouir du succès acquis.

C'est ici que Freud place son intervention qui, une fois de plus, vise à corriger les explications de

l'auteur et à rétablir la véritable étiologie du cas. La raison morale invoquée par Rebecca est, dit-il, un simple écran. La jeune femme indique elle-même une raison plus solide : elle a « un passé ». Et l'on comprend aisément ce qu'est ce passé en analysant sa réaction aux révélations sur sa naissance. Si elle refuse si énergiquement d'admettre qu'elle soit la fille de West et si cette révélation a pour conséquence l'aveu de ses manœuvres criminelles, c'est qu'elle a été la maîtresse de ce prétendu beau-père. C'est l'inceste reconnu qui déclenche ce sentiment de culpabilité. C'est lui et non pas la conversion morale de Rebecca qui s'oppose à son succès. Il faut, pour comprendre sa conduite, rétablir cette vérité que la pièce ne dit pas, qu'elle ne pouvait pas dire, sinon par allusions vagues[1].

Mais, en opposant ainsi la « vraie » raison cachée à la raison « moralisante » déclarée par l'héroïne, Freud oublie ce qui, pour Ibsen, donne son sens dernier à la conduite de Rebecca. Il oublie la fin de la pièce qui ne relève ni de la conversion moralisante ni de l'accablement sous le poids de la culpabilité. La transformation de Rebecca se situe en effet au-delà du bien et du

1. *Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 1996, t. XV, p. 36.

mal. Elle se traduit non par la conversion à la bonne morale mais par l'impossibilité d'agir, l'impossibilité de vouloir. La fin de l'histoire, pour Rebecca qui ne veut plus agir, et pour Rosmer qui ne veut pas savoir, est une union mystique d'un type particulier. Ils s'unissent en effet pour marcher joyeusement vers la passerelle et se noyer ensemble dans les flots. Union dernière du savoir et du non-savoir, de l'agir et du pâtir, conforme à la logique de l'inconscient esthétique. La véritable cure, la véritable guérison, c'est la renonciation schopenhauerienne au vouloir-vivre, l'abandon à la mer originelle du non-vouloir, « volupté suprême » dans laquelle s'était abîmée l'Isolde de Wagner, et que le jeune Nietzsche avait assimilée au triomphe du nouveau Dionysos.

C'est cette volupté-là que Freud refuse. C'est contre elle qu'il fait valoir la bonne intrigue causale, la rationalité du sentiment de culpabilité libéré par la cure du proviseur Kroll. Ce n'est pas à l'explication moralisante mais à cette « innocence » de la plongée dans la mer originelle qu'il s'oppose. Ici encore éclate l'ambiguïté de son rapport avec l'inconscient esthétique : face à ce nihilisme, à cette identité radicale du *pathos* et du *logos* qui s'avère être au temps d'Ibsen, de Strindberg et du wagnérisme, la vérité dernière et la « morale » de l'inconscient esthétique, il retrouve en somme la position de Corneille et de Voltaire

face à la fureur œdipienne. Il cherche à rétablir contre ce *pathos* un bon enchaînement causal et une vertu positive de l'effet de savoir. La force de cet enjeu se sent dans une autre référence, plus brève, à un autre drame « psychanalytique » d'Ibsen, *La Dame de la mer,* où l'épouse du docteur Wangel est hantée par l'appel irrésistible de la mer. Quand son mari la laisse libre de suivre le marin de passage dans lequel elle reconnaît cet appel incarné, Ellida renonce. De même que Rebecca se déclarait transformée par Rosmer, elle se déclare libérée par le choix que son mari lui a laissé. Puisqu'elle peut choisir, elle restera avec lui. Or, cette fois, le rapport entre les raisons de l'auteur et celles de l'interprète se présente à l'envers. Freud confirme en effet l'interprétation du personnage et y voit le succès de la « cure » conduite par le docteur Wangel. Ibsen, en revanche, réduit cette liberté à son statut d'illusion dans des notes préparatoires qui résument l'histoire dans des termes résolument schopenhaueriens : « La vie en apparence est gaie, facile et pleine d'entrain là-haut, à l'ombre des fjords et dans l'uniformité de l'isolement. Cependant est exprimée l'idée que cette sorte de vie est une ombre de vie. Aucune vigueur d'action ; aucune lutte pour l'affranchissement. Rien qu'aspirations et vœux. Ainsi vit-on là pendant le court été clair. Et ensuite… on entre dans les ténèbres. Alors

s'éveille le vif désir de la grande vie du monde extérieur. Mais que gagne-t-on à cela ? Suivant les situations, suivant le développement de l'esprit, croissent les exigences, les aspirations, les vœux [...] Partout des bornes. D'où la mélancolie répandue comme un chant plaintif assourdi dans toute l'existence et la conduite des gens. Un clair jour d'été avec les grandes ténèbres ensuite... voilà tout [...] Puissance d'attraction de la mer. Aspiration à la mer. Gens apparentés à la mer. Liés à elle. Dépendants de la mer. Doivent y retourner [...] Le grand secret est la dépendance de l'homme à l'égard des "forces sans volonté" [1]. » Ainsi le cycle des saisons dans le Nord est-il identifié à l'évanouissement des illusions de la représentation dans le néant de la volonté qui ne veut rien. À cette morale de l'intrigue, Freud, pour le coup, oppose celle que déclarent le docteur Wangel et la Dame de la mer.

On dira que c'est là un enjeu de l'époque. Mais cet « enjeu d'époque » n'a rien de circonstanciel. Il ne s'agit pas simplement du combat contre une idéologie présente dans l'air du temps – un temps d'ailleurs un peu dépassé déjà quand Freud écrit ces textes. Il s'agit proprement du combat entre deux inconscients, entre deux idées de ce qui se

1. Ibsen, *La Dame de la mer*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Plon, 1943, t. XIV, p. 244-245.

tient au-dessous de la surface policée des sociétés, deux idées de la maladie et de la guérison des civilisations. Puisque nous parlons d'époque, précisons-la. *Le Moïse de Michel-Ange* est de 1914, *L'Inquiétant* est de 1915, tout comme le texte sur Ibsen. Nous ne sommes pas très loin de cet *Au-delà du principe de plaisir* qui marquera un tournant dans l'œuvre de Freud, en faisant intervenir la pulsion de mort. On sait comment Freud explique ce tournant de sa pensée. L'affirmation de la pulsion de mort se déduit de l'étude de la problématique « névrose traumatique ». Mais sa reconnaissance est aussi liée au coup porté par la guerre de 1914 à la vision optimiste qui avait guidé le premier âge de la psychanalyse et la simple opposition du principe de plaisir au principe de réalité. Il est permis pourtant de penser que cette explication n'épuise pas le sens de l'affaire. La découverte de la pulsion de mort est aussi un épisode de la longue confrontation – plus ou moins masquée – de Freud avec le grand thème obsédant de l'époque où la psychanalyse s'est formée : avec l'inconscient de la chose en soi schopenhauerienne et avec les grandes fictions littéraires du retour vers cet inconscient. Que les instincts conservateurs de la vie conservent en définitive à la vie la direction vers « sa » mort et que les « gardiens de la vie » soient ainsi les « satellites de la mort », c'est en effet le secret der-

nier de tout le grand roman des illusions de la volonté, en quoi se résume la littérature d'un siècle, la littérature de l'âge esthétique. C'est avec ce secret que Freud n'a cessé de se battre. Et c'est bien l'interprétation du « principe de réalité » qui est au cœur des corrections que Freud apporte aux intrigues de Jensen, d'Hoffmann ou d'Ibsen. C'est la confrontation avec la logique de l'inconscient esthétique qui le pousse à rétablir la bonne étiologie du cas Hanold ou du cas Nathanaël et la bonne fin de *Rosmersholm*, mais aussi la bonne attitude de Moïse, celle du calme, de la raison gagnée sur le *pathos* sacré. Tout se passe comme si ces analyses étaient autant de moyens de résister à cette entropie nihiliste que Freud détecte et récuse dans les œuvres du régime esthétique de l'art, et à laquelle pourtant il fera droit dans la théorisation de la pulsion de mort.

On peut comprendre alors le rapport paradoxal entre les analyses esthétiques de Freud et celles qui, plus tard, se réclameront de lui. Celles-ci entendront réfuter le biographisme freudien et son indifférence à la « forme » artistique. C'est dans les particularités de la touche picturale, réfutant silencieusement l'anecdote figurative, ou dans les « bégaiements » du texte littéraire, marquant l'action d'une « autre langue » dans la langue, qu'ils chercheront l'efficace de l'inconscient, conçu comme la frappe d'une vérité innom-

mable ou le choc d'une puissance de l'Autre, excédant en son principe toute présentation sensible adéquate. Au début du *Moïse,* Freud évoque le choc provoqué par les grandes œuvres et le désarroi qui peut saisir la pensée devant l'énigme de ce choc. « Quelque esthéticien n'aurait-il pas même considéré un tel désemparement de notre intelligence comme étant une condition nécessaire des plus grands effets que puisse produire une œuvre d'art ? Cependant, j'aurais peine à croire à une condition pareille[1]. » Le ressort des analyses de Freud, la raison du privilège qu'il donne à l'intrigue biographique, celle de la fiction ou celle de l'artiste, se trouve là : il refuse d'assigner la puissance de la peinture, de la sculpture ou de la littérature à ce désemparement. Pour vaincre la thèse de cet esthéticien hypothétique, il est prêt à refaire toute histoire et à récrire même, quand il en est besoin, le texte sacré. Or, cet esthéticien hypothétique pour lui est aujourd'hui une figure bien présente dans le champ de la pensée esthétique, et il se réclame généralement de Freud pour fonder la thèse que celui-ci s'attachait à réfuter, celle qui lie la puissance de l'œuvre à son effet de désemparement. On pense ici tout particulièrement aux analyses du dernier Lyotard, élaborant une esthétique du sublime dont Burke,

1. *Essais de psychanalyse appliquée, op. cit.*, p. 10.

Kant et Freud sont les trois piliers[1]. À la « débilité » esthétique, Lyotard oppose une puissance de la touche picturale, conçue comme puissance de désaisissement. Le sujet y est désarmé par la frappe de l'*aistheton,* du sensible qui affecte l'âme nue, confronté à une puissance de l'Autre, qui est en dernière instance celle du visage irregardable de Dieu, lequel met le spectateur dans la position de Moïse devant le buisson ardent. À la sublimation freudienne s'oppose cette frappe du sublime qui fait triompher un *pathos* irréductible à tout *logos,* un pathos en dernière instance identifié à la puissance même de Dieu qui appelle Moïse.

Le rapport entre les deux inconscients présente alors un singulier chassé-croisé. La psychanalyse freudienne présuppose cette révolution esthétique qui révoque l'ordre causal de la représentation classique et identifie la puissance de l'art à l'identité immédiate des contradictoires, du *logos* et du *pathos.* Elle présuppose une littérature reposant sur la double puissance de la parole muette. Mais, dans cette dualité, Freud opère son choix. À l'entropie nihiliste inhérente au pouvoir de la parole sourde, il oppose l'autre forme de la parole muette, le hiéroglyphe offert au travail de l'interprétation et à l'espérance de la guérison. Et, suivant cette logique, il tend à assimiler l'œuvre de la « fantaisie » et le travail de son déchiffrement à cette intrigue classique de la reconnaissance que révoquait la révolution esthétique. Il ramène ainsi dans les cadres du régime représentatif de l'art ces figures et ces intrigues que ce régime récusait et que la révolution esthétique seule avait mises à sa disposition. À ce retour s'oppose aujourd'hui un autre freudisme qui met en cause le biographisme freudien et s'affirme plus respectueux du propre de l'art. Celui-ci se présente comme un freudisme plus radical, délivré des séquelles de la tradition représentative, et accordé avec ce régime nouveau de l'art qui lui donne son Œdipe, ce régime qui égale l'actif au passif en affirmant en même temps l'autonomie anti-représentative de l'art *et* sa nature foncièrement hétéronomique, sa valeur de témoignage de l'action des forces qui dépassent le sujet et l'arrachent à lui-même. Et, pour cela, bien sûr, il s'appuie prioritairement sur *Au-delà du principe du plaisir* et sur tous ces textes des années 1920 et 1930 qui marquent la distance prise avec le Freud correcteur de Jensen, Ibsen ou Hoffmann, avec le Freud admirateur d'un Moïse libéré de la fureur sacrée. Mais il doit pour cela trancher, d'une manière opposée, dans la logique contradictoire de l'inconscient esthétique, dans la polarité de la parole muette. Il doit valoriser la puissance sourde d'une parole de l'Autre irréductible à

1. *Cf.,* en particulier, *L'Inhumain,* Paris, Galilée, 1988, et *Moralités postmodernes,* Paris, Galilée, 1993.

toute herméneutique. C'est-à-dire qu'il doit revendiquer l'entropie nihiliste, quitte à transformer la volupté du retour à l'abîme originel en rapport sacré à l'Autre et à la Loi. Ce freudisme exécute alors, autour de la théorie freudienne, un mouvement tournant, qui ramène au nom de Freud et contre lui ce nihilisme que ses analyses esthétiques n'ont cessé de combattre. Ce mouvement tournant s'affirme comme la récusation de la tradition esthétique[1]. Il pourrait bien être pourtant le dernier tour joué par l'inconscient esthétique à l'inconscient freudien.

1. *Cf.* notamment le texte « *Anima Minima* » qui conclut les *Moralités postmodernes* de Jean-François Lyotard, *op. cit.*

Table

Le défaut d'un sujet 17

La révolution esthétique 25

Les deux formes de la parole muette 33

D'un inconscient à l'autre 43

Les corrections de Freud 51

Des divers usages du détail 57

Une médecine contre une autre 63